

MJ

Mimesis Journal

Scritture della performance

vol. 6, n. 1

giugno 2017

aAccademia
university
press



Studi
um

Scritture della performance

vol. 6, n. 1
giugno 2017

direttori

Antonio Attisani
Franco Perrelli

comitato scientifico

Antonio Attisani Università degli Studi di Torino
Florinda Cambria Università degli Studi di Milano
Lorenzo Mango Università degli Studi L'Orientale di Napoli
Tatiana Motta Lima Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro
Franco Perrelli Università degli Studi di Torino
Antonio Pizzo Università degli Studi di Torino
Kris Salata Florida State University
Carlo Sini Università degli Studi di Milano
Éric Vautrin Université de Caën

comitato di redazione

Antonio Attisani
Edoardo Giovanni Carlotti
Claudia D'Angelo
Massimo Lenzi
Leonardo Mancini
Eva Marinai
Federica Mazzocchi
Franco Perrelli
Armando Petrini
Antonio Pizzo
Alessandro Pontremoli
Giulia Randone

ISSN 2279-7203

Registrazione Tribunale di Torino R.G. 903 / 2017

© 2017 Mimesis Journal. Scritture della performance. Rivista semestrale di studi
Dipartimento di Studi Umanistici, Università degli Studi di Torino



direttore responsabile
Antonio Attisani

editore
Accademia University Press, Torino

ISBN PDF 978-88-99982-63-8

Mimesis Journal è consultabile e scaricabile gratuitamente
in versione digitale all'indirizzo www.aAccademia.it/mimesis6-1

Pubblicazione resa disponibile
nei termini della licenza Creative Commons
Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 4.0



Pubblicazione stampata con il contributo
del Dipartimento di Studi Umanistici
dell'Università degli Studi di Torino

per abbonamenti e acquisti di singole copie:
info@aAccademia.it



INDICE

MJ, 6, 1 (giugno 2017)

ACCORTE LETTURE

Nuove prospettive nello studio dello spettacolo nel mondo antico <i>Manlio Marinelli</i>	5
Mantova capitale europea dello spettacolo <i>Bent Holm</i>	21
Per un nuovo ritratto di «Riccoboni le fils, dit Lelio» e del teatro degli Italiens in Francia <i>Eva Marinai</i>	25
«Abbiamo lasciato il campo cantando» <i>Marida Rizzuti</i>	33
2014-2016: Patrice Chéreau in libreria <i>Livia Cavaglieri</i>	39
Declino vs. permanenza. Intorno alla regia teatrale <i>Federica Mazzocchi</i>	49
Il lavoro dell'attore ovvero Elio e «la rappresentazione nascosta» <i>Chiara Schepis</i>	61
Il rapporto fra teatro e letteratura in Carmelo Bene <i>Leonardo Mancini</i>	69
Il teatro secondo Badiou: l'evento del pensiero tra eterno testuale e istante scenico <i>Francesco Chillemi</i>	81
La drammaturgia della partecipazione nel mondo digitale <i>Antonio Pizzo</i>	89
Colmare il divario. Performatività e transdisciplinarietà <i>Giovanni Carlotti</i>	117

Per un teatro trans (-disciplinare e -culturale) Un caso di filosofia al lavoro, che sembra danza <i>Antonio Attisani</i>	123
LIBRI RICEVUTI E IN LETTURA	157
ABSTRACTS	171
GLI AUTORI	175
MIMESIS JOURNAL BOOKS	179

La drammaturgia della partecipazione nel mondo digitale

Antonio Pizzo

Andy Lavender, *Performance in the Twenty-first Century: Theatres of Engagement*, Routledge, London & New York 2016.

Introduzione

Il termine «impegno» ha un significato simile al francese «engagement» e allude a una militanza ideologica in una prospettiva civile e politica che però non copre adeguatamente lo spettro semantico dell'equivalente inglese *engagement*, almeno così come è utilizzato nel saggio che intendiamo discutere.¹ Innanzitutto qui il termine non si riferisce ai temi trattati nell'opera (non è un 'teatro impegnato'), bensì soprattutto al pubblico. Lo spettatore *engaged* descritto in questo volume, oltre a essere impegnato, presenziando fisicamente all'evento, è anche affettivamente partecipe perché determina un trasferimento emotivo e fisico. Potremmo quindi tradurlo con 'impegno partecipativo', tenendo a mente che intendiamo una partecipazione attiva, con un focus sull'azione stessa del partecipare in quanto processo deliberato ed emotivamente ricco. Speriamo in questo modo di restituire l'ampiezza di senso di un termine mediante il quale, piuttosto che individuare un genere (per esempio un nuovo teatro di impegno civile), l'autore intende riconoscere una metodologia di progettazione e scrittura [p. 26].² Per Lavender, il termine *engaged* «suggerisce l'idea di varie componenti che si uniscono per lavorare insieme» e quindi, allo stesso modo, intende un teatro in cui diversi aspetti tecnici sono coordinati nel lavoro della performance.³ D'altro canto lo stesso autore non rinuncia del tutto all'accezione più politicamente impegnata e aggiunge che si tratta di «performance che sono rivolte verso la loro società, e che sono deliberatamente coinvolte in processi sociali, prospettive politiche» e in questioni rilevanti per riunire gruppi di persone [p. 26]; teatri i cui temi sono ispirati a questioni sociali

¹ È ovvio che qui escludiamo l'accezione di «fidanzamento ufficiale» che definisce lo stabilirsi di una relazione formalmente definita tra due persone.

² Nel corso di questo articolo le citazioni tratte dal volume preso in esame saranno indicare soltanto con il numero di pagina tra parentesi quadra. Le traduzioni italiane, se non altrimenti indicato, sono mie.

³ Ritengo utile in questo caso riportare in originale l'esempio proposto da Lavender: «It conveys a sense of component parts coming together in order to *work* – as when gears engage and an engine or a machine perform its function» [p. 26].

e politiche ma la cui fenomenologia non è definita da questi bensì dagli elementi modali che Lavender declina in «partecipazione, interazione del corpo, incontro esperienziale» [p. 26]. Nel volume, il senso di *engagement* è messo in luce da un percorso che rintraccia usi rilevanti nell'ambito specifico della performance, per convenire infine a sottolinearne l'importanza nel teatro sociale e di comunità nel Regno Unito e per riconoscere che proprio da questo tipo di attività il termine si è diffuso in contesti ulteriori, in cui il nodo centrale non era solo l'impegno rivolto a una particolare comunità o indicativo di specifici problemi sociali e culturali [pp. 26-28]. L'autore dà conto anche dell'ampio dibattito sull'esperienza del pubblico e di come recentemente abbia trovato spazio nell'importante lavoro di Erika Fischer-Lichte per quanto concerne la svolta performativa del teatro degli anni Sessanta e Settanta. Sebbene l'ambito appaia condiviso sussistono alcune lievi differenze. La studiosa tedesca descrive l'emersione del concetto di spettacolo sottolineando come in quel contesto la regia si possa concepire come il progetto dell'esperienza del pubblico e riguardi anche il comportamento dello spettatore affinché il fondamentale *loop di feedback* (tra evento e pubblico) possa essere organizzato e guidato.⁴ Dal canto suo Lavender, che cita ampiamente la studiosa tedesca, non mette a fuoco la natura di questo rapporto biunivoco tra opera e astanti, bensì descrive diverse pratiche in cui la volontaria ed effettiva partecipazione è configurata come un atto necessario per l'esistenza stessa dell'evento. Ed è proprio in questa necessità che l'autore individua quella componente impegnata, responsabile di questi teatri: «lo ritengo necessario, voglio farlo» [p. 27].

La nozione di «impegno partecipativo» non è solo l'oggetto d'indagine ma anche un punto di vista per osservare tre elementi: mediazione, esecuzione e pubblico. Vale a dire, come si legge nell'introduzione, «la medialità dell'evento e il mondo in cui è strutturato e trasmesso; il tipo di recitazione e performance implicati; cosa ciò significhi per il pubblico, che spesso diventa in qualche modo partecipante» [p. 3]. Questa infatti è anche la sequenza in cui procede, in modo chiaro e conciso, la narrazione.

Il volume è diviso in cinque parti, ognuna dei quali contiene più capitoli (numerati in sequenza in tutto il volume). La prima contiene oltre a una breve introduzione un solo capitolo, «(1) I teatri dell'impegno partecipativo: la performance dopo il postmoderno» (*Theatres of Engagement: performance after postmodernism*). È un compendio di carattere più genericamente culturale in cui l'autore individua quelli che ritiene i punti nodali degli ultimi venticinque anni in due macro aree: gli eventi storico politici più significativi (che hanno rimodellato il nostro senso del reale) e la

⁴ Erika Fischer-Lichte, *Estetica del performativo*, tr. it. Tancredi Gusman e Simona Paparelli, Carocci, Roma 2014 (ed. orig. *Ästhetik des Performativen*, 2004), p. 70.

cultura digitale (che ha permesso nuove forme di comunicazione e interazione). Il capitolo fornisce la base per postulare un superamento della prospettiva postmoderna (ma non nei termini di una confutazione), ed è anche lo scenario in cui l'autore inserisce la propria nozione di «impegno partecipativo» [*engagement*], collegata a una sorta di «moda della realtà» in quelle performance che partecipano di una più generale teatralità pervasiva della cultura contemporanea. Le successive tre parti sono le più dense di esempi perché vogliono individuare le caratteristiche di stile e le procedure creative sottese da questi teatri del ventunesimo secolo.

La seconda parte, «Sulla mediazione della performance» (*On mediating performance*), distingue alcuni elementi di novità della performance contemporanea e ne esplora i processi di cambiamento. Il capitolo 2, «La voce visibile (o, la parola che si fa carne): la presenza politica e la parola performativa nella sfera pubblica» (*The visible voice (or, the word made flesh): political presence and performative utterance in the public sphere*), fa diversi esempi: un discorso di Judith Butler a una manifestazione del movimento «Occupy» a Washington Square, New York; *No Man's Land*, una passeggiata concepita e diretta da Dries Verhoeven; *Riding on a Cloud*, nel quale Rabih Mroué combina video e resoconto diretto per raccontare l'esperienza personale del fratello Yasser e i fatti della guerra in Libano; e infine *Annual Shareholders Meeting* di Rimini Protokoll che trasforma un evento reale in una sorta di *ready made* performance. Qui l'attenzione è rivolta verso la pratica dell'autenticità pubblica che, emersa nei consumi di massa in tv con i diversi Reality Show, trova una sua declinazione teatrale nel *verbatim theatre* e in generale nell'uso di materiali documentali (testuali o multimediali) nella drammaturgia dello spettacolo o dell'evento, sia che essa riguardi esperienze personali, sia che voglia discutere eventi sociali.

Nel capitolo 3, «Nel mix: teatro intermediale e ibridazione» (*In the mix: intermedial theatre and hybridity*), l'attenzione è quasi interamente dedicata al lavoro del gruppo inglese dreamthinkspeak, noto per i suoi allestimenti in luoghi extra-teatrali ma storicamente significativi. Lo spettacolo *Before I Sleep* è descritto come una miscela di arti e linguaggi differenti e costituisce l'esempio di una estetica dell'ibridazione, che l'autore considera come un segno caratteristico della produzione culturale contemporanea e che discute ampiamente nella prima parte del capitolo.

Il capitolo 4, «Sentire l'evento: dalla messa in scena alla messa in sensibilità» (*Feeling the event: from mise en scène to mise en sensibilité*), propone una dettagliata descrizione e analisi del lavoro di Zecora Ura Theatre Network, *Hotel Medea*, uno spettacolo immersivo che durava da mezzanotte all'alba. Utilizzando un apparato critico che ricorre a Pavis, Foucault, Fisher-Lichte e Lehmann, Lavender individua uno spostamento nella concezione delle performance dalla «messa in scena» (l'organizzazione dello spazio scenico) alla «messa in evento» (l'organizzazione dell'evento) e termina ipotizzando l'emergere di una «messa in sensibilità» (l'organizzazione dei sentimenti).

La terza parte, «Sul (non) essere attore» (*On (not) being an actor*), mette a fuoco alcuni cambiamenti nei compiti dell'attore e nella nozione di recitazione. Il capitolo 5, «Sinceramente tuo: dall'attore alla persona» (*Sincerely yours: from the actor to the persona*), presenta esempi eccentrici rispetto alla tradizionale prassi attoriale. Infatti parte da una performance di Kris Verdonk in cui l'«ineffabile sincerità» [p. 112] di una macchina danzante funziona come una sorta di figurazione di individualità, e continua discutendo le particolari strategie di costruzione della persona pubblica nel lavoro di due illusionisti, David Blaine e Derren Brown, centrando il discorso postmoderno (in parte teorizzato da Auslander, Fuchs e Lehman) nel passaggio tra la rappresentazione del personaggio a quella della personalità.

Il capitolo 6, «Io che canto e danzo: la performance dei corpi su YouTube» (*Me singing and dancing: YouTube's performing bodies*), prosegue il discorso precedente ma spostandolo su terreni ancor più distanti ed esamina i contenuti virali del «me dancing» e del «me singing» tra i video di YouTube.⁵ Si tratta quindi del capitolo in cui si dedica una speciale attenzione alle pratiche culturali sviluppatesi nella rete e nei media sociali con una specifica considerazione per quelle in cui è centrale la performance del corpo.

La sezione seguente, «Sul (non) essere uno spettatore» (*On (not) being a spectator*), è quella più rilevante e in cui si palesa il tema principale del saggio, perché esamina il movimento del pubblico verso la partecipazione, l'interazione e la *agency*. Il capitolo 7, «Vedere e recitare (e i punti intermedi): il problema con l'essere spettatori dopo Rancière» (*Viewing and acting (and points between): the trouble with spectating after Rancière*), è quasi interamente costruito a partire dalle tesi esposte da Jacques Rancière nel proprio *Le spectateur émancipé*, (in particolare quelli che riguardano «eguaglianza», «dissenso» e *sensus communis*).⁶ Su queste basi descrive quattro modi secondo i quali un'opera può definire l'interazione con il pubblico: lo spettacolo *The Twins Would Like to Say* di Dog & Pony Theatre, la scultura *Cloud Gate* di Anish Kapoor, l'evento sociale «First Friday» al Museo d'Arte Contemporanea di Chicago, e una partita dei Chicago Bulls allo stadio United Centre. L'autore segnala come il modello di consumo della società contemporanea abbia favorito la definizione di uno spettatore implicato invece che emancipato, in cui cioè la coscienza critica tende a manifestarsi attraverso un atto di partecipazione attiva piuttosto che in un atteggiamento di distacco analitico.

Il capitolo 8, «Pubblico e affetti: i teatri dell'impegno partecipativo nell'economia dell'esperienza» (*Audiences and affects: theatres of engagement in the experience economy*) propone uno sguardo pragmatico all'esperienza del pubblico a partire

⁵ L'autore considera questi elementi come memi, come definiti in Richard Dawkins, *Il gene egoista*, tr. it. di Giorgio Corte e Adriana Serra, Mondadori, Milano 1995.

⁶ «An aesthetic community is not a community of aesthetes. It is a community of sense, or a *sensus communis*» (Jacques Rancière, *The Emancipated Spectator*, Verso, London 2009, p. 57).

dalla constatazione di Pine e Gilmore secondo i quali l'attuale società dei consumi considera l'esperienza come una delle principali merci sul mercato. Qui si fanno gli esempi di *Audience* della compagnia Ontroerend Goed, di una partita di cricket tra Inghilterra e India, di *The Drowned Man* di Punchdrunk e di *Can You See Me Now?* di Blast Theory. L'autore propone un diagramma (i cui assi ortogonali sono incorporazione- separazione e consumo-produzione) in base ai quali mappa l'esperienza del pubblico in ognuno degli esempi.

La terza parte, «Il teatro oltre il teatro» (*Theatre beyond theatre*), si compone di un solo capitolo, il 9, «La partecipazione nella performance e interculturalità» (*Performance engagements across culture*). Qui lo sguardo si spinge verso territori che sono chiaramente extra-teatrali e su creazioni d'arte o intrattenimento che però si realizzano a partire dalla volontà e capacità partecipativa del pubblico. Gli esempi sono due installazioni (*Stills* di Kris Verdonck e *Wanna Play* di Dries Verhoeven) e tre parchi tematici (*Disneyland* a Hong Kong, *Dickens World* a Chatam e la *Dismaland* di Basky a Weston-super-Mare). L'autore mette in luce quanto i modi produttivi e fruitivi della performance abbiano intriso i nostri consumi culturali e di intrattenimento; soprattutto intende dimostrare che l'analisi di queste nuove esperienze performative deve procedere a partire dal superamento del postmoderno e del postdrammatico e deve tener innanzitutto conto dell'impegno partecipativo del pubblico in una attualità dominata da eventi.

Dunque, l'intero saggio discute il concetto di impegno partecipativo. Ritengo però che, al di là della sequenza narrativa seguita dall'autore, questa discussione si delinea in una relazione dialettica con tre temi ricorrenti: l'estetica postmoderna, il teatro postdrammatico, la cultura digitale. E questi saranno i punti intorno ai quali articoleremo le pagine che seguono.

L'eredità del postmoderno

Credo che si debba dare atto al volume di voler superare il pervasivo *trend* culturale della descrizione del presente come post-qualcosa. La scelta alquanto radicale di individuare i propri esempi all'interno di un periodo così breve (gli ultimi tredici anni) serve a delimitare un territorio ancora inesplorato in cui sembra affiorare una inadeguatezza di quelle proposte di categorizzazione seguendo le quali la descrizione del 'contemporaneo' appare già 'antica' se non del tutto inadeguata. Su questo tema tornerò più diffusamente nelle conclusioni. Voglio chiarire qui che i termini utilizzati da Lavender non sono così radicali ma si limitano a segnalare una «separazione dall'ironia e dal decentramento del postmoderno, o alternativamente una continuazione attraverso diverse strategie artistiche del suo progetto di dispersione e la sua insistenza sul contesto» [p. 20]. D'altro canto è indubbio che, sebbene il volume osservi una serie di fenomeni che eccedono la postmodernità – e forse ne segnalino il superamento –, le basi che informano la selezione degli esempi hanno

molti aspetti in comune con essa. Appartengono al postmoderno la rinuncia a una norma condivisa per la visione e la rappresentazione del mondo (e la conseguente riconsiderazione del rapporto con la realtà e delle norme che ne attestano la verità), lo smantellamento della compiutezza narrativa a favore di sequenze paradossali e immaginifiche, la frammentazione del personaggio e la riconfigurazione dei compiti dell'attore, la moltiplicazione di testualità legate all'utilizzo dei media, e soprattutto la rilevanza del pubblico nella realizzazione del senso della performance. Il teatro postmoderno ha caratterizzato tutti gli anni Ottanta e, come ha scritto Lorenzo Mango, si è mosso su paradigmi di «disseminazione», «affioramento» e «tessitura di passaggi» in cui l'evento è «una costruzione per punti, vale a dire che è una struttura al cui interno convergono spinte contrapposte, nate dalle tensioni dei diversi frammenti teatrali».⁷ Quando Jon Whitmore ha proposto uno studio semiotico del teatro postmoderno, ha descritto un teatro che aveva moltiplicato i suoi segni e le combinazioni semantiche, in cui il dialogo diventava un elemento accessorio e si preferiva l'esplorazione libera di ulteriori e spesso inusitati modi di comunicazione.⁸ Whitmore, pur riconoscendo la resistenza del termine a una chiara definizione, includeva nel teatro postmoderno quelle performance che erano innanzitutto «non lineari, non letterarie, non realistiche, non discorsive, non orientate alla chiusura narrativa».⁹ Aveva quindi segnalato questioni (certo poi ampiamente entrate nel discorso teatrologico) di frammentazione dello spazio, politica della visione, e non ultima la riconfigurazione del lavoro dell'attore oltre il personaggio.¹⁰ È lo stesso orizzonte teorico in cui si muove Lavender e si tratta degli stessi elementi che presiedono la produzione e l'analisi degli esempi nel suo saggio. Ciononostante, sul piano dell'orizzonte fenomenologico, Mango comprendeva anche i maestri dell'avanguardia storica e Whitmore proponeva una selezione di classici contemporanei (Richard Foreman, Peter Brook, Jerzy Grotowski, Robert Wilson, Elizabeth LeCompte, Peter Sellars, Josef Svoboda, Ariane Mnouchkine),¹¹ mentre Lavender è più radicale e osserva una scena che, sebbene ispirata ai principi della performance, è certamente più recente (dal 2003 e il 2015) e meno frequentata dalla saggistica teatrale. Il suo orizzonte è molto ampio e, come abbiamo visto, va dall'allestimento di *Hotel Medea* ai parchi a tema fino ai video su YouTube. Si tratta di un orizzonte che non solo individua la nozione di teatro come parte

⁷ Cfr. il suo *La scena della perdita. Il teatro tra avanguardia e postavanguardia*, Kappa, Roma 1987, p. 83.

⁸ Cfr. Jon Whitmore, *Directing Postmodern Theater. Shaping Signification in Performance*, The University of Michigan Press, Ann Arbor 1994.

⁹ Ivi, p. 4.

¹⁰ Si tratta di continuità che emergono anche da alcuni degli argomenti trattati proprio con il saggio di Whitmore, come per esempio il rapporto tra personaggio drammatico, persona e celebrity, o l'accento sul carisma come elemento della progettazione per la performance (ivi, p. 68-70).

¹¹ Ivi, p. 3.

della più ampia categoria di performance (come era accaduto con il postmoderno), ma include quest'ultima in una più ampia idea di esperienza.¹² Gli esempi analizzati nel saggio non servono per dimostrare la pertinenza o meno di una estetica ermeneutica o di una estetica semiotica: *Before I Sleep* dei dreamthinkspeak non è descritto nei modi in cui mette in discussione la relazione tra soggetto e oggetto, tra osservatore e osservato, tra spettatore e attore; in *Hotel Medea* di Zecora Ura si mette in luce il modo in cui gestisce con accuratezza drammatica il luogo, la relazione tra i corpi, la materialità, e la segnicità degli elementi, tra significante e significato. E tantomeno mirano a un puntuale confronto con l'estetica del performativo: sebbene *Annual Shareholders Meeting* di Rimini Protokoll appaia esemplare per lo smantellamento della nozione di spettacolo in un evento che vive solo del *loop di feedback* nell'attualità (e unicità) della performance, la sua analisi non prosegue nei termini proposti da Fischer-Lichte.

L'ampliamento (forse lo scioglimento) della nozione di performance in quella di esperienza deriva da un cambiamento di prospettiva che orienta lo sguardo del lettore verso l'attività del pubblico e i modi in cui questa viene progettata ed esperita; gli spettacoli presi in esame non sono accomunati da una estetica bensì dal proprio focus sulla esperienza del pubblico. Anche nei casi in cui l'evento è lontano dalla drammaturgia e dal teatro (le installazioni pubbliche, i parchi tematici) l'autore ribadisce l'evidenza del testo e le sue prescrizioni ma chiarisce che queste ultime non sono più indirizzate al performer (e solo in seconda battuta e di riflesso al pubblico) ma riguardano direttamente lo spettatore e la sua esperienza. In altre parole, Lavender disegna un panorama teatrale in cui la matrice postmoderna resta solo nei codici dello spettacolo ma dove la tendenza al distacco e all'ironia (alla quale più volte lo studioso fa riferimento) lascia il passo a una drammaturgia della partecipazione.¹³

L'autore fa riferimento alle tesi di Lyotard secondo cui «il postmoderno ha segnato uno scetticismo rispetto le verità universali, le grandi narrative, e le affermazioni dogmatiche di intenzioni o credenze» [p. 20] e tende a sussumere le nozioni di perdita, di moltiplicazione, di frammentazione in una sfiducia e distacco rispetto l'autenticità del reale.¹⁴ Ma Lavender sostiene anche che gli esiti recenti di quella

¹² «La performance come costruito disciplinare adesso contiene il teatro al proprio interno; dal canto suo il teatro può essere pensato mediante i modelli della performance e fornisce un paradigma per l'organizzazione di ciò che si incontra» [p. 3]. A questo proposito l'autore si riferisce esplicitamente ad Alan Read, *Theatre in the Expanded Field: Seven Approaches to Performance*, Bloomsbury, London & New York 2013, p. xx.

¹³ I direttori creativi e registi di Zecora Ura, Persis Jade Maravala, Jorge Lopes Ramos descrivono la loro idea di drammaturgia della partecipazione in un articolo on line, *Immersive theatre: Towards a dramaturgy of participation*, «Exeunt Magazine On Line», 5 aprile 2016: <<http://exeuntmagazine.com/features/immersive-theatre-towards-dramaturgy-participation/>>.

¹⁴ Cfr. Jean-François Lyotard, *La condizione postmoderna*, Feltrinelli, Milano 2001. Per una discussio-

stessa condizione hanno prodotto «un certo tipo di ritorno a forme di universale [...] La cultura digitale e i media sociali hanno aiutato gli individui a inserire le proprie opinioni e i propri corpi in un discorso sociale culturale» [p. 20] Ciò vuol dire che, sebbene restino «gli strumenti, e le tecniche del postmoderno (non c'è verità senza il suo contesto; nessuno scambio è immune dalle sue modalità di mediatizzazione)», questi strumenti sono stati impiegati all'interno di una nuova partecipazione con il mondo [...] Dopo il decentramento, ci siamo trovati diversamente centrati. Siamo nel mezzo di formazioni culturali interdisciplinari, interessate al significato, alle rappresentazioni, alle espressioni e al contenuto, ma anche coscienti dei modi di presentazione». [p. 21].

Questa mutazione dalle posizioni postmoderne deriva, secondo Lavender, da una diversa partecipazione agli eventi favorita dai media sociali. Eventi come, ad esempio, la caduta del muro di Berlino, la sconfitta dell'apartheid in Sudafrica, l'attacco alle torri gemelle di New York, hanno segnato un cambiamento rispetto gli anni Ottanta. Non solo «ciò che ci sembrava imm modificabile è diventato modificabile» [p. 13], ma, forse ancora più importante, questi avvenimenti, al di là della loro portata storica e politica, hanno anche influito sul nostro modo di essere nella società perché ci hanno resi testimoni di eventi cruciali. In questo senso, sempre secondo l'autore, la produzione culturale contemporanea ha fatto collassare la condizione di essere testimone con quella di dare testimonianza [p. 13]. L'azione del testimoniare è favorita dai «sistemi di comunicazione che catturano e distribuiscono pluralmente le informazioni quasi in tempo reale» [p. 13]. Da ciò, e utilizzando varie fonti, l'autore introduce il valore della autenticità, che invece era secondario nei discorsi sul postmoderno [p. 28] e, seguendo il filosofo Eugene Gendlin (che proponeva di considerare l'autenticità non come scelta arbitraria ma bensì definita sulla base dei processi coinvolti nella sua costruzione), conclude che la nozione di autentico non descrive una dialettica di vero o falso (reale o irreal) e di conseguenza non esprime la continuità assoluta del reale.¹⁵

Il discorso quindi mira a dimostrare come quegli importanti eventi storici così come il nostro rapporto con la realtà coincidano con l'affermazione delle nuove tecnologie e degli strumenti mediante i quali pensiamo la realtà storica. Seguendo la tesi di alcuni ricercatori statunitensi che avevano analizzato la diffusione del movimento Occupy Wall Street tra vecchi e nuovi media, e secondo la quale lo sviluppo di

ne sui possibili significati del termine postmoderno in ambito artistico si veda il paragrafo *I tre sensi del postmoderno* in Luc Ferry, *Homo Aestheticus. L'invenzione del gusto nell'era della democrazia*, Costa & Nolan, Genova 1991, pp. 297-304.

¹⁵ «Authenticity can become the new 'centre' after the decentring by postmodernism. An 'authentic' process is the kind that *carries forward* what is implicit so that it is engaged and comes to speech or action» [corsivo originale], Eugene Gendlin, *Authenticity after postmodernism*, «Changes. An International Journal of Psychology and Psychotherapy», 17, 3, 1999, p. 206.

alcune tecnologie di comunicazione fanno sì che alcuni strumenti (come il cellulare) smettano di essere uno degli strumenti disponibili in un determinato ambiente comunicativo e inizino a diventare creatori dell'ambiente stesso in cui operiamo, l'autore ritiene che i nuovi strumenti, con cui esprimiamo il nostro coinvolgimento culturale con il reale, hanno a loro volta ristrutturato la nostra esperienza del reale [p. 15].¹⁶ In sostanza Lavander si associa a un più generale discorso sulla mediatizzazione e sulla convergenza della nostra cultura, così come è stato proposto da Bolter e Grusin, da Jenkins o da Manovich, ma sottolinea in esso l'estensione del nostro coinvolgimento individuale nella sfera sociale [p. 16].¹⁷ Sembra inoltre dipingere una condizione storica che è in parte presagita dalla critica baumaniana a un certa morale postmoderna. Se il postmoderno, sostiene l'autore, aveva avuto il pregio di destabilizzare le norme e le nozioni di reale, non sembra aver fornito gli strumenti epistemologici adatti ad affrontare gli attuali scenari politici e sociali. La reazione a questa inadeguatezza secondo l'autore consiste in una sorta di rivincita del reale che entra nel discorso culturale in quanto fondamento nelle nostre relazioni mediante atti di partecipazione e condivisione («il reale è ritornato » [p. 19]). Lavander spende molte pagine intorno a questo problema storico filosofico perché ritiene che sia possibile riconoscere gli esiti anche nell'ambito della performance. E soprattutto perché su questa riaffermazione della nozione di reale si basa la sostanza dell'esperienza di impegno partecipativo del pubblico (senza di essa infatti si costituirebbe una nozione di esperienza più effimera e certamente poco 'impegnata'). I teatri indicati da Lavander non tematizzano la riflessione sui propri codici o la presenza del performer, come invece Lehman fa per la matrice postmoderna [p. 25] bensì tematizzano l'esperienza del pubblico come «essere *del* mondo e *nel* mondo» [p. 26]. Si tratta di opere che 'parlano' dell'esperienza perché questo è l'argomento centrale della cultura contemporanea. E dunque «i teatri della partecipazione sono uniti al mondo. Guardano all'esterno invece che all'interno» [p. 27].

Le conseguenze di queste posizioni si misurano innanzitutto sulla nozione di messa in scena, a partire dalle posizioni di Pavis sul metatesto che guida la messa in scena e anche sulle ipotesi di superamento di quest'ultima [p. 80].¹⁸ Lavander ricono-

¹⁶ Kevin DeLuca, Sean Lawson, Ye Sun, *Occupy Wall Street on the Public Screens of Social Media: The Many Framings of the Birth of a Protest Movement*, «Communication, Culture & Critique», 5, 4 (2012), pp. 483-509. Gli autori dell'articolo a loro volta si basano su diverse ricerche che analizzano la diffusione degli smartphone.

¹⁷ Cfr. Bolter Jay David, Grusin Richard, *Remediation. Competizione e integrazione tra media vecchi e nuovi*, Guerini Studio, Milano 2005; Lev Manovich, *Software Culture*, Olivares, Milano 2010.

¹⁸ Pavis considera la messa in scena un sistema sintetico di principi organizzativi, un oggetto teorico astratto, intreccio di scelte e vincoli a volte i quali possono essere a loro volta descritti come *metatesto* o *testo spettacolare*; Patrice Pavis, *L'analisi degli spettacoli. Teatro, mimo, danza, teatro-danza, cinema*, Lindau, Torino 2008, p. 16.

sce la tensione tra una visione interpretativa di messa in scena come il dominio significativo del dramma e la posizione postmoderna della performance che non ha bisogno di significare ma semplicemente esiste (affettivamente, emozionalmente), ma non tende a scioglierla quanto invece ad affermare l'esistenza di un terza scrittura (la drammaturgia della partecipazione per l'appunto) che non tematizza né l'illusione drammatica né la presenza dell'evento bensì l'azione di fare esperienza di qualcosa da parte del pubblico.

L'influenza e il superamento del postmoderno sono verificati anche nel discorso sull'attore. Lavender mette in evidenza come nel decennio a cavallo tra anni Ottanta e gli anni Novanta la nozione di «personaggio» nella performance abbia vissuto una crisi che appare essere fatale [p. 105]. Riprende le tesi di Auslander che descrivevano una progressiva ridefinizione della mimesi teatrale, dal «personaggio» alla «performance persona» [p. 105].¹⁹ Si tratta di un discorso sviluppato soprattutto intorno agli show televisivi e dal vivo degli illusionisti David Blaine e Derren Brown [p. 113 – 117] ed è affine a quello sul divismo e la celebrità come aveva già indicato Whitmore, e per il quale la rilevanza delle qualità personali nel sistema di segni utilizzato fa sì che «i performer (in particolar modo le star) per mezzo della forza delle loro personalità possono trasmettere informazioni complementari o antitetiche al significato inteso dal testo o dalla performance».²⁰ Anche Lavender fa riferimento al carisma, segnando la sostituzione della caratterizzazione del personaggio con il carisma e quindi con l'individuo/persona [p. 107], analogamente alle posizioni già espresse da Whitmore per il quale «la celebrità è un significativo complesso che diventa centrale al significato della performance».²¹ Ed è quindi d'accordo con Eleonor Fuchs che, a sua avviso, descrive «una nuova poetica del teatro che segna l'allontanamento dagli archetipi del personaggio in favore di una figura drammatica più indeterminata» [p. 106], la cui natura diventa apparente nei molteplici modi di presentazione, la cui costruzione diventa più chiara: l'«essere» di un personaggio è superato dai segni formali che lascia e il personaggio appare grazie soprattutto agli strumenti attraverso i quali è mediato [*ibidem*].²² Eppure si tratta di una traiettoria che convince Lavender soprattutto sul piano dei codici ma non per quanto riguarda *tout court* la dismissione del personaggio in conseguenza delle «onde d'urto del postmoderno e post drammatico» [p. 108]. A riprova di ciò ricorda che il lavoro di molti attori nel cinema, nel teatro e nella radio

¹⁹ Philip Auslander, *From Acting to Performance: Essays in Modernism and Postmodernism*, Routledge, London 1997.

²⁰ Jon Whitmore, *Directing Postmodern Theater* cit., p. 67, che a sua volta fa riferimento a Michael Quinn, *Celebrity and the Semiotics of Acting*, «New Theatre Quarterly», 6, 22 (1990), pp 154-61.

²¹ Jon Whitmore, *Directing Postmodern Theater* cit., p. 69.

²² Cfr. Elinor Fuchs, *The Death of Character. Perspective on Theatre after Modernism*, Indiana University Press, Bloomington & Indianapolis 1996.

ha dimostrato che la profonda e ben fatta caratterizzazione del personaggio resta una delle componenti chiave del dramma contemporaneo in diversi media. Se con il termine s'intende «la figurazione di un io; la presentazione di una personalità mediante azioni che ci permettono di vedere l'individuo» allora «anche quando il personaggio è molto archetipico o caratterizzato come nelle avanguardie e nel modernismo o nel postmoderno, riusciamo sempre a riconoscere nella performance un 'altro' immaginario, formato dalla soggettività. La divisione binaria immaginata dagli studiosi di teatro e performance prima del volgere del nuovo millennio – nella quale il personaggio fictional è rimpiazzato dalla "performance persona" potrebbe non essere così precisa» [p. 108].

Lavender preferisce riconoscere l'importanza semantica dell'agente in scena, non tanto in quanto *dramatis personae*, bensì in quanto costruzione di affetti, seppur non psicologizzato. La figurazione di ciò che c'è di personale nell'agente in scena indica un sé specifico, «un essere al limite tra caratteristiche originali (le cose che ci rendono differenti dagli altri) e una fabbricazione individuale (le cose costruite precisamente per la presentazione). Questo ritorno a un io, sincero e al tempo stesso costruito «è la risacca dall'onda della performance postmoderna» [p. 118].

Per quanto riguarda le nozioni di rappresentazione e di personaggio quindi, il volume parte dalla rielaborazione postmoderna, nei termini di una decostruzione della rappresentazione realistica ma ne fa intravedere il superamento nella rilevanza dell'esperienza e nell'imporsi di figure drammaturgicamente costruite e centrali nell'evento anche se con altri strumenti che non siano quelli della trasposizione di un testo drammatico.

Dopo il postdrammatico

Abbiamo visto che il volume si concentra su produzioni in cui è rilevante l'esperienza che il pubblico vive nel quadro di un evento adeguatamente organizzato [p. 87]. Lavender tiene a sottolineare che questi eventi «possono attivare forti esperienze di mediazione drammatica, e partecipazione con le questioni che l'evento presenta» [p. 87]. Il riferimento esplicito è al teatro postdrammatico così come descritto da Lehmann, del quale il saggio riprende molti spunti e si propone come una sorta di sviluppo alternativo. «Il viaggio intrapreso dal teatro postdrammatico non è necessariamente l'abbandono dell'arte drammatica prevista da Lehmann quando ha scritto il suo libro negli anni Novanta» [p. 87].

Si tratta di una questione differente da quella che abbiamo appena discusso. D'altronde lo stesso Lehman aveva chiarito che il confine del teatro drammatico non coincideva con il postmoderno (anche se in quel contesto si collocava) ma riguardava tutti i teatri oltre il dramma, cioè quelli che si collocavano in un tempo «dopo l'autorità del paradigma drammatico» e quindi tutte quelle occasioni in cui

«interezza, illusione e rappresentazione smettono di esistere come principi regolatori e diventano mere varianti».²³

Ma il riaffiorare della nozione di reale sottende anche il modo in cui Lavender si confronta con il postdrammatico, e infatti sostiene che gli eventi di cui si occupa: «condividono molti degli attributi che Lehmann assegna al teatro postdrammatico, ma marcano anche una ulteriore estensione dei paradigmi teatrali oltre il teatro, in una scena performativa che non è tanto definita dal suo allontanamento dal dramma quanto invece dalla sua ri-partecipazione con il reale» [p. 23]. E lascia intravedere esiti diversi. «Sono spettacoli che si fondono intertestualmente sul significato del testo e certamente sul significato dell'inter testo. Dipendono strutturalmente sulla capacità dei testi e degli intertesti nel presentare le loro più o meno efficaci parole. Allestiscono ambienti di rappresentazione mimetica sebbene inquadrati chiaramente in una produzione di azioni» [p. 87]. Negli esempi che costellano il volume, l'autore riconosce certamente un'enfasi sulla visione ma la unisce a una tendenza alla narrazione multiprospettica, e sottolinea che rivelano anche «un movimento verso la chiusura e la conclusione [...] la produzione è resa come una entità completa, un risultato finale. Se questi lavori sono postdrammatici, lo sono in un modo che recupera il drammatico» [p. 87].

Come abbiamo notato per il postmoderno, anche nel caso del teatro postdrammatico la sovrapposizione è indubbia e, in questo caso, testimoniata anche dal lessico: cerimonia, voce nello spazio, panorama, simultaneità, drammaturgia visuale, fisicità, irruzione del reale, evento, sono i cardini su cui Lehmann struttura il suo discorso e ritornano costantemente nella trattazione di Lavender.²⁴ L'intento dell'autore non è di confutare la validità o dimostrare l'inapplicabilità delle formulazioni lehmanniane rispetto al panorama teatrale che prende in esame, bensì di proporre un cambio della matrice di lettura e dimostrare che fenomeni pur coincidenti con il lessico postdrammatico possono essere efficacemente descritti in altro modo. Seguendo il discorso del paragrafo precedente, la specificità di questi teatri dell'impegno partecipativo sarebbero meglio individuata non tanto misurando la loro distanza dai paradigmi drammatici bensì valutando la loro vicinanza al reale. Lavender sostiene che i termini «attualità, autenticità, incontro, partecipazione», già noti nel vocabolario lehmanniano, sono ormai ampiamenti «diffusi all'interno degli studi della performance» [p. 25]. Così facendo, proprio attraverso il ricorso alla realtà del mondo, sembra intravedere la ricostituzione di quella interezza drammatica, di quella unità di senso e organicità dell'opera che lo spinge oltre gli esiti dello studioso tedesco.

²³ Hans-Thies Lehmann, *Postdramatic Theatre*, tr. ing. Karen Jürs-Munby, Taylor & Francis, Oxon 2006, pp. 22 e 27.

²⁴ Si veda il capitolo *Panorama of postdramatic theatre* in H.-T. Lehmann, cit., pp. 68-133.

L'autenticità della performance, nei termini proposti da Lavender, sembra attestarsi con la propria dignità di reale non in quanto esposizione di un atto bensì come esplicito rimando a un mondo 'esterno alla performance' che esiste e ne è oggetto. Restiamo quindi nel regno della rappresentazione della realtà. In tal senso leggiamo le parti dedicate al teatro documentario o al cosiddetto *verbatim theatre* [p. 36]. Il documento (sia esso un contenuto multimediale o il testo dello spettacolo) «fornisce un modo di esplorare il tessuto di fatti e prospettive dietro gli eventi sociali e politici». All'evento teatrale sono addotte le possibilità di rappresentazione del mondo, il testo (ri)conquista la possibilità di dire il reale mediante il ricorso a un «discorso autentico» [p. 37] ma questa autenticità non è assoluta e non vuole essere vera «bensì personale» [p. 38]. Non è meno importante che la forma di questo teatro sia spesso discorsiva e metta in scena le diverse articolazioni in modo da consentire allo spettatore di costruire la propria visione» [p. 37]. Nel *verbatim theatre*, il testo, dunque, ritorna a essere manifesto e palese, poiché è detto nello spazio dell'azione rappresentativa, ma il suo punto di partenza – la sua base autorizzativa – è la voce personale che parla di cose pertinenti (temi che sono parte del dibattito politico e culturale) per il pubblico.

Alla pura esposizione dell'azione performativa, molti degli spettacoli discussi nel volume preferiscono (ma si dovrebbe dire 'aggiungono') la rappresentazione, «sebbene riallestita secondo i codici del teatro postdrammatico, non dipendente dalla fabbricazione di un dramma autoriale bensì dalla fattualità di un discorso autentico» [p. 37].

A questi ragionamenti partecipano i cambiamenti nei consumi culturali quali lo sviluppo dei reality televisivi [p. 40], la socialità digitale in cui il personale diventa pubblico [p. 41], in cui la ragione e il senso emergono non perché dichiarate da una legge naturale o sociale ma perché sono parole emesse da un corpo la cui fonte è ontologicamente individuale e relativa (non assoluta) [p. 38].

Il nodo in cui l'autentico diventa vero è rappresentato da un passaggio «da una società dello spettacolo a una società coinvolta nell'atto dell'essere spettatori [...] facciamo esperienza di avere una esperienza» [p. 30], e quindi «lo spettatore completa l'evento attraverso la sua presenza attiva» [p. 155].

La prospettiva esperienziale è la ragione per cui anche in eventi costruiti con scene e sequenze disomogenee e di natura diversa, il fuoco tematico non è la frammentazione. L'autore dedica varie pagine a *Hotel Medea* di Zecora Ura Theatre [pp. 87–97], emblematico per questo teatro dell'impegno partecipativo. Si tratta di uno spettacolo che ibrida evento ed esperienza e che meglio di tutti codifica la drammaturgia della partecipazione di cui abbiamo parlato [p. 88].²⁵ È uno spettacolo in cui

²⁵ Abbiamo avuto modo di vedere lo spettacolo a Londra nel 2010. Cfr. Antonio Pizzo, *Attori e personaggi virtuali*, «Acting Archives Review», I, 1, 2011, pp. 109-111.

la partecipazione del pubblico è fondamentale, intensa, eppure semplice. L'atto di inclusione nell'evento è attento e sempre accomodante [p. 89], non ha altro scopo se non proprio quello di voler far partecipare lo spettatore alla storia perché così i personaggi, i nessi narrativi, i temi possano manifestarsi. La partecipazione è distesa come l'intreccio di una storia, mediante passi successivi e progressivi, fino a condurre gli spettatori a essere bambini accucciati su lettini a castello mentre una balia legge loro una favola. E ciò accade naturalmente non chiedendogli di interpretare un ruolo ma posizionandoli (nella loro persona) come «figure drammaturgicamente coerenti in una narrativa teatrale» [p. 96]. Lavender sostiene che in questo modo lo spettacolo s'inserisce in un ambito drammatico ma, ed è questa la specificità, il dramma (realizzato per il pubblico) è popolato con i corpi degli stessi spettatori. Si tratta quindi di una rappresentazione drammatica in cui «la separazione tra attore (lo specialista da osservare) e lo spettatore (amatore e osservatore) rimane valida» anche se sfumata [p. 96].

In questo caso, gli argomenti di Lavender appaiono più nitidi se confrontiamo *Hotel Medea* con un esempio del teatro immersivo degli anni Ottanta, come la trilogia della Fura del Baus (*Accion*, *Suz/o/Suz*, *Tier Mon*). Se nel primo l'inclusione è attenta e accomodante, mirata a sfumare la distinzione tra attore e pubblico, nella seconda l'evento (sebbene prevedesse la 'navigazione' del pubblico in spazi non teatrali) esasperava proprio quella distinzione con azioni di energica incursione del performer tra gli astanti (resta iconica l'immagine di Marcel·li Antunez Roca che si fa strada tra il pubblico brandendo una mazza per fare a pezzi un'automobile davanti ai loro occhi).

Nel caso di *Hotel Medea*, si tratta della narrazione di una storia mediante i codici del dramma la cui unità però non è garantita dal testo, e nemmeno dallo spazio in cui è presentato, bensì dal modo in cui la partecipazione dei singoli è coordinata e gestita.

Infatti la «messa in sensibilità» di cui scrive l'autore [p. 97] non è intesa come il passaggio dalla rappresentazione drammatica alla produzione di atti da parte di performer per un pubblico variamente costituito e distribuito, bensì come coinvolgimento e partecipazione degli attori e spettatori in una serie di comportamenti strutturati e condivisi [p. 100] e richiama una partecipazione emotiva e affettiva con l'evento vissuto nella quale, a mio avviso, non è peregrino riconoscere la riconfigurazione di quell'illusione teatrale estromessa nella performance postdrammatica. L'esperienza partecipativa quindi è la chiave per misurare gli esiti ulteriori rispetto alle formulazioni di Lehmann ma è anche, come sostiene Lavender, un punto di contatto. Nelle conclusioni del suo saggio, Lehmann riconosceva la pervasività e la superiorità delle strutture comunicative instaurate dal mondo dei media ma sosteneva anche che «la struttura di base della percezione mediata dai media è tale che non si fa esperienza della connessione tra le singole immagini ricevute ma soprattutto non c'è relazione tra il ricettore e il trasmettitore dei segni; non

si fa esperienza della relazione tra risposta e domanda». Il teatro quindi poteva mantenere una propria identità e forza proprio riaffermando ciò che la medialità contemporanea sottrae: «una *politica della percezione*, che può essere allo stesso momento chiamata una *estetica della responsabilità* (o *response-ability*). Invece di confortare ingannevolmente la dualità del qui e lì, dentro e fuori, esso può mettere al centro *l'implicazione reciproca di attori e spettatori in una produzione teatrale di immagini* e quindi rendere visibili i fili interrotti tra esperienza personale e percezione» Da ciò consegue che «sarà sempre più importante per le pratiche teatrali nel senso più ampio creare situazioni giocose (*playfull*) nelle quali gli affetti siano rilasciati e rappresentati (*played out*)». ²⁶

In altre parole Lavender fa coincidere la propria analisi del presente con lo sguardo che Lehman aveva lanciato negli anni Novanta sul possibile futuro della performance. «È un teatro socialmente impegnato, non necessariamente per esporre una particolare prospettiva (sebbene possa farlo) ma per realizzare una funzione antica: fornire un luogo per la visione (*theatron*) dove questioni importanti sono condivise comunemente e anche un luogo dove gli eventi sono coabitati insieme» [p. 26].

Drammaturgia ed evento nel mondo digitale

Il teatro postdrammatico, secondo lo stesso Lehmann è stato un prodotto dell'«onnipresenza dei media» a partire dagli anni Settanta. ²⁷ Lavender ritiene che questa onnipresenza nutra l'idea di ibridizzazione che permea tutto il saggio [p. 65], a sua volta connessa con la natura intermediale della performance contemporanea [p. 59]. E a questi elementi si può, in buona parte, ascrivere la specificità degli esempi analizzati, e che vengono così ricondotti nell'alveo della cultura digitale come tratto fondamentale della contemporaneità. Si tratta di elementi che l'autore trae da letteratura sul tema del digitale (tra cui Manovich, Castells, Jenkins) così come da discorsi più mirati all'arte e al teatro quali quelli di Rancière e Fisher-Lichte [pp. 58 e 59].

Ciò non è in contrasto con il discorso sulla fascinazione per l'autentico che sembra percorrere i temi del saggio perché, secondo una chiara matrice postmoderna, Lavender nota che paradossalmente rientrano nel campo dell'autenticità anche le esperienze che includono la virtualità della cultura digitale [p. 29]. La stessa performance teatrale non è più radicata nel dogma della presenza e incontro dal vivo ma è diventata «un insieme di media» [p. 9].

È un discorso che Lavender ha sviluppato nel corso degli anni a partire dagli studi sulla performance intermediale. Già nel 2010, interrogandosi sulle possibili relazioni tra i media, dichiarava il suo favore per il modello di ibridazione rispetto a

²⁶ Hans-Thies Lehmann, *Postdramatic Theatre* cit., pp. 185-186.

²⁷ Ivi, p. 22.

quello gerarchico e a quello di interconnessioni strutturate.²⁸ Nelle opinioni dell'autore, l'ibridazione può essere intesa come un mescolarsi di forme e procedure. La nozione di ibrido che sottende l'intero volume è il sottotesto teorico del teatro intermediale in cui troviamo «sistematicità, pluralità di presentazione, insiemi di azioni, messe in scena multimodali, allestimento di affetti», un reticolo di elementi in cui lo spettatore «abita» e «fa esperienza» in cui «la coerenza è prodotta a fronte di frammentazione e ottenuta mediante la pluralità» in cui i «media sono sia distinti che sintetizzati, i corpi sono coinvolti e separati, e la drammaturgia intermediale iscrive la presentazione con la mediatizzazione».²⁹

Rispetto ai lavori che hanno specificamente riguardato l'intermedialità, crediamo che sia importante notare come i caratteri dell'esperienza dello spettatore, considerati alla luce della cultura digitale, siano paradossalmente esemplificati non tanto dalle performance ad alto contenuto tecnologico quanto dai parchi a tema che fondono messa in scena (l'organizzazione di spazio e azione per la performance) e messa in evento (l'organizzazione dell'evento) in ciò che l'autore, citando Bryman, chiama «systemscape», una fusione di spazio, scenografia, performance e incontro [p. 206].³⁰ In questi ambienti acquista un valore essenziale l'esperienza ludica; non è tanto importante che si conosca il tema del parco o che questo sia più chiaro dopo la visita, ciò che conta è il grado di divertimento nel momento in cui «siamo inseriti all'interno di una simulazione della storia, di una biografia e una letteratura in modo da produrre il nostro proprio presente pieno di eventi» [p. 211].

L'ibridazione è un tratto che caratterizza non solo la produzione ma anche l'esperienza degli spettatori e, a partire ancora dalla nozione di spettatore emancipato di Rancière, l'autore individua un nuovo statuto in cui si intrecciano vedere e fare, spettatorialità e *agency* [p. 135] secondo un paradigma di evento immersivo.

Lavender però si ferma qui, e non prosegue l'indagine sulle relazioni tra l'intrattenimento digitale e l'esperienza in relazione agli studi di ludologia. Riteniamo che gli argomenti che Lavender utilizza in relazione alla nuova configurazione della performance intermediale (e quindi ibrida) possano essere anche letti in relazione alla nozione di «mimesi come far finta» proposta da Walton. In altre parole quel reticolo di elementi e media diversi che caratterizza questo tipo di spettacoli potrebbe essere iscritto in un gioco partecipativo del far finta in cui agiscono come

²⁸ Andy Lavender, *Digital Culture*, in Bay-Cheng, Sarah, Chiel Kattenbelt, Andy Lavender, Robin Nelson, a cura di, *Mapping Intermediality in Performance*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2010, p. 132-133.

²⁹ Ivi, p. 134.

³⁰ Cfr. Alan Bryman, *The Disneyization of Society*, Sage, Los Angeles-London-New Delhi-Singapore 2004. I temi del saggio sono stati anticipate da Bryman nell'articolo *The Disneyization of Society*, «The Sociological Review», 47, 125-126, 1999, pp. 380-387, disponibile on line <<http://onlinelibrary.wiley.com>>.

supporti alle attività di immaginazione e creazione di realtà fittizie nello spettatore.³¹ Infatti, tutti gli esempi selezionati da Lavender hanno l'obiettivo di eccedere il teatro o la performance dal vivo, ma se questo «andare oltre» secondo l'autore vuol dire puntare all'ibridazione il risultato effettivo ci sembra troppo generico quando conclude che «la medialità crea qualcosa che si potrebbe chiamare teatro plus [...] prodotto di un uso simultaneo di diverse forme d'arte e differenti media» [p. 61]. Il superamento del drammatico tradizionale, la messa in secondo piano della rappresentazione in favore dell'esperienza e della partecipazione, e soprattutto l'estrema libertà nell'utilizzo dei codici di presentazione e mediatizzazione avvicinano questi esempi teatrali all'ambito ludico, che per altro appare confermato dallo stesso autore nel continuo riferimento all'intrattenimento digitale e interattivo.

L'esempio è quello della compagnia dreamthinkspeak [p. 65] e in particolare l'allestimento *Before I Sleep* (2010), ispirato al *Giardino dei ciliegi*, uno spettacolo 'site responsive' i cui eventi sono contestuali al luogo in cui avvengono ma non hanno una relazione esclusiva con esso. Lo spettacolo si compone di plastici in miniatura, installazioni in larga scala, adattamenti architettonici, azioni recitate, suoni e video, che gli spettatori seguono in un tour parzialmente libero nello spazio di un supermercato dismesso [p. 68]. L'intertestualità dell'evento include la storia del luogo in cui è allestito e il testo cechoviano secondo una strategia che fonde sistematicamente il testo con le installazioni, il mondo esterno con il mondo interno, il passato e il presente, la finzione drammatica e la realtà del luogo, i diversi media tra di loro [p. 75]. Ma si sottolinea che la performance consiste soprattutto in una «concreta espressione di un plurale come un'entità [e] l'effetto emotivo riguarda l'esperienza in relazione alla sua medialità ibrida» [p. 75]. L'immersione dello spettatore non è misurata sulla sua individuale e implicita affezione all'evento al quale assiste, bensì sul grado di presenza fisica e cognitiva in uno spazio sensoriale in cui è implicato grazie allo sfumarsi della linearità degli eventi, degli spazi [p. 76].

Questo spettacolo, così come altri (per esempio un'altra produzione/tour: *The twins would like to say* di Dog & Pony Theatre Company) è descritto in termini che lo rendono omogeneo alla cultura contemporanea dell'intrattenimento digitale nella quale lo spettatore diventa una sorta di giocatore con vari gradi di autonomia, non attivo in senso figurato ma proprio letteralmente in azione [p. 145].

Pur non approfondendo il discorso, Lavender richiama il contesto ludico quando, nei termini di incontro, sensazione ed esperienza, la nozione di messa in scena è aggiornata come messa in evento (come abbiamo visto prima) e diventa «simile a ciò che accade nel videogioco e a volte nelle interazioni interne ai social media

³¹ Cfr. Kendall L. Walton, *Mimesi come far finta. Sui fondamenti delle arti rappresentazionali*, Mimesis, Milano 2011.

[secondo una] produzione di esperienza caratteristica della cultura della performance contemporanea» [p. 97].

Le competenze nell'ambito della creatività e della cultura digitale assumono rilevanza nel discorso, non solo per quanto riguarda la produzione degli spettacoli, ma anche perché ne forniscono strumenti di lettura e analisi che «permettono di spiegare in che modo la performance funziona per coloro che la visitano, che ne sono testimoni e qualche volta vi partecipano» [p. 78]. In altre parole la pratica del digitale permette allo spettatore di riconoscere la drammaturgia dell'evento. Quel *metatesto* che Pavis individuava come l'insieme di istruzioni per la messa in scena³² non solo contiene la cosiddetta regia di ciò che avviene nello spazio scenico ma, negli esempi discussi, coincide con le istruzioni che «controllano la partecipazione del pubblico con la produzione nei suoi differenti spazi» [p. 81]. In sintesi la drammaturgia diventa una procedura di esecuzione in un sistema di regole, come una riga di comando all'interno di un sistema operativo. E dunque il termine *mise en événement* [p. 81] sembra derivato direttamente dalla cultura prodotta negli studi di informatica e che noi condividiamo attraverso i nostri quotidiani consumi culturali. In questo senso riteniamo che la nozione di evento sottostante a questi teatri non è derivata dal *loop di feedback* individuato da Fischer Lichte come fondamento estetico della performance [pp. 85-86] ma appare più ampiamente consona con la cultura digitale.

Le influenze della cultura digitale, come abbiamo visto anche nella discussione sul postmoderno e sul postdrammatico, intervengono anche sulla nozione di corpo e di personaggio. In questo caso sono dominanti le esibizioni su YouTube in cui «l'apparente trasparenza – l'apparire di una persona in persona – è una caratteristica dei social media e ha contribuito a cambiare il modo in cui pensiamo la performance e i corpi nelle performance» [p. 120].

Quel fenomeno che l'autore cataloga sotto la voce «Me dancing» [p. 126, vale a dire la proliferazione su YouTube di esibizioni amatoriali e localistiche ma che possono diventare fenomeni di massa, in spazi intimi che però si aprono allo sguardo di milioni di utenti, e soprattutto «la presenza del corpo del produttore come un corpo autentico – seppure sia contemporaneamente anche una performance persona – rappresenta [a suo avviso] la svolta postdrammatica verso la performance, mentre la modalità di presentazione scivola tra la combinazione di un altro io performativo e il proprio essere. [...] YouTube ci ha permesso di rimpossessarci dei nostri corpi anche mentre li rendiamo disponibili ad altri» [p. 131].

Sebbene in questo caso Lavender appaia troppo incline ad assumere i caratteri del digitale nella loro indefinitezza, in un discorso in cui la cultura digitale ha come effetto la distruzione dei confini categoriali e di genere e in cui il corpo digitale

³² Patrice Pavis, *L'analisi degli spettacoli* cit., p. 16.

diventa un corpo totale, integrato e multiforme, si apprezza in particolar modo la capacità di ricondurre gli innumerevoli discorsi sulla mediatizzazione del corpo in un orizzonte culturale capace di infondere una luce feconda sulle nozioni di personaggio e di presenza nella performance. In altre parole, le sue argomentazioni suggeriscono innanzitutto che l'analisi della recitazione (nel senso più esteso del termine) non possa esimersi da uno sguardo ampio su media diversi e soprattutto fenomenologie eccentriche.

Non riteniamo invece che, una volta obliterata la differenza tra archiviare e distribuire nel mondo digitale,³³ ci siano i presupposti per dire che, distribuita dalla rete, la «performance che una volta era una cosa assolutamente relativa al nostro presente, adesso è sempre con noi» [p. 124]. Non credo che il saggio chiarisca (se mai fosse possibile) come la trasmissione della performance sia identica alla sua attualità in un evento allestito per la nostra presenza. Si tratta di un discorso che riguarda la persistenza pervasiva del documento che può essere fruito e rimediato come evento, ma non la sua presenza. Allo stesso modo non crediamo che sia esclusivamente ascrivibile alla distribuzione digitale in rete la possibilità del corpo «essere esperto e inesperto, innovativo e populista, un corpo in protesta e qualche volta tutte queste cose insieme». [p. 125]. Il fatto che la famosa coreografia *Gangnam Style* del rapper coreano Psy sia stata reiterata in rete da Ai Weiwei e da Kapoor stabilisce certamente un regime di intertestualità veloce, quasi immediata, dinamica, ma non una riqualificazione ontologica del corpo digitale. Tutti i corpi, anche non distribuiti digitalmente possono essere tutte quelle cose.

Altra portata, invece, ci sembra che abbia il discorso quando, sempre inquadrando la performance contemporanea intermediale all'interno della cultura e dell'intrattenimento digitale (dal videogioco ai social media), mette in guardia contro i pericoli del consumismo.³⁴ Gli esempi indicano che nella maggior parte dei casi la presenza non serve a cambiare lo spettatore o l'evento ma soltanto a completare quest'ultimo. L'autore descrive uno spettatore che sebbene impegnato nella partecipazione sta contribuendo alla costituzione di una esperienza di consumo [p. 156]. In questo caso il riferimento è agli studi di economia che descrivono un nuovo contesto di

³³ Lavender nota che la distribuzione digitale è in se stessa la creazione di un prodotto archiviabile (il *repository* è *live*) [p. 124]. Altrove aveva già affermato: «digitisation has transformed the means of recording and distributing the things that we watch and listen to», Andy Lavender, *Digital Culture*, in *Mapping Intermediality*, cit., p. 128.

³⁴ Anni prima Lavender aveva già accennato a questi pericoli: «Developments in information and communications systems have had a wider impact. They have changed the way that we manage our time and our exchanges as participants within a culture. The digital domain of information and communication has been commodified (then re-commodified) in ways that have altered our experiences of creativity, ownership and distribution», «audiences are also agents and participants, consumers of time and presence. This, then, is a sensuous consumerism, marked by transactions that place the body in the moment» (Andy Lavender, *Digital Culture*, cit., p. 127 e 134).

consumo in cui la merce venduta non è più un bene materiale bensì una più astratta (sebbene economicamente quantificabile) «esperienza» [p. 158].³⁵ Allo stesso modo di come la nostra partecipazione ai programmi fedeltà di un supermercato serva solo a completare la sua architettura di mercato e consumo, «lo spettatore è implicato, anche incorporato piuttosto che emancipato» [p. 156]. Seppur il saggio non svolge lo spunto in modo ampio, lascia emergere un tratto che ci sembra interessante non tanto da un punto di vista ideologico (la critica della società dei consumi) ma perché allude a un teatro che ‘sfida’ l’intrattenimento commerciale sul suo terreno pur non abdicando alla propria missione di produrre oggetti culturali prima che oggetti di consumo, e senza rinunciare a una ‘qualità’ che serve se stessa e non una strategia economica.

L’impegno partecipativo del pubblico, come abbiamo visto ampiamente derivato da un modello di consumo culturale che è tutto di matrice digitale, assume una tale enfasi che ha bisogno di specifica attenzione e appropriati strumenti di analisi. Se il nuovo teatro è specificamente segnato da questo tipo di partecipazione, allora – sostiene l’autore – diventa essenziale riuscire a misurarla o descriverla per poter poi procedere all’analisi. Non è più sufficiente indicare una generica partecipazione o coinvolgimento perché sarebbe come considerare i drammi teatrali limitandosi a indicare che ci sono alcuni personaggi che dicono un testo. Dunque, a partire dal diagramma proposto da Pine e Gilmore per descrivere i quattro possibili «territori di un’esperienza», l’autore elabora una versione teatrale per indicare i tipi di partecipazione del pubblico all’evento.³⁶ Il diagramma è composto da due assi intersecanti; uno che ai due estremi opposti vede consumo e produzione, l’altro separazione e incorporamento [p. 161]. Le quattro aree create dal diagramma individuano altrettanti tipi di presenza del pubblico: 1) essere nella parte terminale della ricezione di un prodotto già fatto o preconfezionato; 2) avere una funzione autonoma in un evento che comunque è ampiamente preordinato; 3) navigare selettivamente in un evento aperto al quale comunque il pubblico è estrinseco; 4) partecipare in un evento che può avvenire in quel modo solo grazie all’attività del pubblico [p. 161]. Il diagramma ha come oggetto l’esperienza del pubblico e prova a descriverne la tipologia mappandola su un territorio disegnato da dimensioni coerenti con l’oggetto (gli assi ortogonali). Proprio il focus sull’esperienza rende questo diagramma simile (e in parte derivato) da quelli che hanno descritto l’esperienza del giocato-

³⁵ Lavender assume esplicitamente le teorie di Pine e Gilmore sull’economia dell’esperienza in cui si individua una tendenza del tardo capitalismo in cui tutto è progettato per fornire esperienza come una bene centrale da comprare [p. 181]. «No longer do customers purchase goods merely for their functional use but also for the experiences created during purchase and use», B. Joseph Pine, James H. Gilmore, *The Experience Economy*, Harvard Business Press, Brighton (MA) 2011, p. 152.

³⁶ Una versione del diagramma originale di Pine e Gilmore è disponibile online all’indirizzo <<https://hbr.org/1998/07/welcome-to-the-experience-economy>>.

re nel videogioco, come ad esempio la tassonomia proposta nel 1996 da Richard Bartle.³⁷ In altre parole il diagramma che descrive l'esperienza sembra derivare non tanto dall'ambito economico e del marketing ma dai diversi tentativi di descrivere l'esperienza del giocatore nell'ambito delle tecnologie digitali di intrattenimento ludico. E a mio avviso questo segna una interessante sovrapposizione di territori non tanto per l'intervento di tecnologie digitali nel teatro quanto per il progetto di drammaturgia procedurale sottostante nella quale si disegnano i comportamenti fisici e affettivi dello spettatore.

Infatti nelle pagine che Lavender dedica a *Can you see me now?* di Blast Theory, una performance sviluppata secondo i modi del *pervasive gaming* [p. 183] non sono messi in luce i caratteri tecnologici del videogame (sebbene si tratti di uno degli esempi in cui la tecnologia digitale è più rilevante) quanto la sua pervasività come azione performativa. Qui lo 'spettatore' è un *player* al computer che guida un *avatar* virtuale sulla mappa di una città. Intanto nelle strade i performer sono occupati in una caccia all'uomo che si conclude quando riusciranno a 'coincidere' con le coordinate geolocalizzate dell'*avatar*. Le caratteristiche proprio dell'ambito videoludico, e delle quali Blast Theory ha fatto da anni la propria bandiera stilistica, non risiedono – se non accidentalmente – nei dispositivi utilizzati bensì negli elementi che – come indica Lavender – fanno scivolare la messa in scena verso la messa in evento. E si tratta di elementi controllati dalla drammaturgia (la fusione di attore e spettatore, la gestione dello spazio dell'azione, la costruzione di una trama narrativa partecipata, la tematizzazione de presenza). È un orizzonte per il quale l'autore mostra ampio interesse riconoscendo che «il mondo dei giochi offre il piacere dell'esperienza partecipativa, all'interno del flusso di impegno personale, presenza e fuga dal quotidiano. Questa è una caratteristica della cultura digitale: facciamo esperienza del piacere non soltanto nell'atto di giocare, ma anche nel dislocamento che questo gioco autorizza, trasgredendo la normatività di tempo e spazio, flirtando con i confini del sé, permettendo comportamenti che sono non tipici, rischiosi e magari (nella vita reale) proibiti» [p. 185].

Conclusioni

All'inizio del volume l'autore precisa: «non ritengo che si debba vedere un'opera di teatro per poterne scrivere – altrimenti come si potrebbe dire qualcosa dell'*Amleto* di Garrick, per esempio? Ciò detto, gli scritti che seguono attribuiscono molta importanza al fenomeno dell'incontro, alla risposta viscerale e alla partecipazione contestuale. In questo caso quindi non riteniamo inappropriata una metodologia che ponga la critica di fronte all'evento» [p. 4].

³⁷ Richard Bartle, *Hearts, Clubs, Diamonds, Spades: Players Who suit MUDs*, 1996: <<http://mud.co.uk/richard/hcds.htm>>.

In quest'affermazione risuona una questione di non poco conto per gli studi teatrali. L'accento sulla necessità dell'esperienza dell'evento da parte dello studioso di teatro qui non riguarda il primato della visione diretta come base per gli studi teatrali. Del resto Claudio Vicentini ha dimostrato l'infondatezza della pregiudiziale circa evanescenza del fenomeno da studiare: lo studioso si applica a documenti; quali questi siano dipende dalle diverse condizioni e discipline; non esiste una regola che definisca l'ontologia dei documenti ammessi.³⁸ Vicentini scrive: «gli studi sulla battaglia di Waterloo sono stati condotti quando la battaglia era finita da un pezzo, e non c'era più, e le biografie di Alessandro Magno sono opera di autori che non l'hanno mai incontrato. Lo studioso ricostruisce l'oggetto della ricerca utilizzando i documenti di cui dispone, e lo stesso avviene per il teatro e per la recitazione».³⁹ In altre parole è possibile studiare qualsiasi oggetto sulla base dei documenti esistenti e dichiarati. Eppure Lavender avverte come necessaria la propria presenza agli eventi esaminati e la giustifica con il tema stesso trattato poiché, sostiene l'autore, se descriviamo un tipo di teatro fondato sul modo in cui definisce e guida l'esperienza estetica e affettiva del pubblico in una performance, la metodologia critica migliore è farne esperienza diretta e utilizzare quella come documento principe per la descrizione e l'analisi. La specificità del tema non invalida la posizione di Vicentini perché lo stesso volume di Lavender (come tanti altri) testimonia la possibilità di creare documenti più o meno ricchi per la storia degli eventi performativi la cui matrice non è testuale e in cui il grado relazionale è elevato. Eppure crediamo che la dichiarazione iniziale sia significativa, sebbene non riguardi la questione della «evanescenza del fenomeno», perché problematizza la condotta di chi si ripropone, all'interno di un contesto disciplinare accademico e secondo una metodologia scientifica, di analizzare il presente più attuale, quello che sta accadendo nel tempo in cui scrive. L'autore sente il bisogno di argomentare la necessità di essere presente all'evento perché il suo volume, sebbene possa partecipare alla costruzione di una storia del teatro, non intende in se stesso fare storia bensì descrivere l'attuale: ricorda la condizione di un reporter dotato di una macchina fotografica la cui funzione è di documentare un accadimento. Facciamo un esempio. Supponiamo infatti che gli storici del ventunesimo secolo debbano studiare la guerra in Siria: lo faranno dotati di un armamentario teorico consolidato che gli permetterà di ricomporre il fenomeno nei termini autorizzati dalla cultura in cui eserciteranno e soprattutto in una prospettiva ampia in senso temporale e geopolitico.⁴⁰ Distinto invece è il caso del reporter che oggi scatta fotografie che ritiene fondamentali o intuisce come significative per rappresentare

³⁸ Cfr. Claudio Vicentini, *È possibile la storia della recitazione?*, «Acting Archives Review», V, 9 (2015), pp. 1-18.

³⁹ Ivi, p. 1.

⁴⁰ In questo caso assume un concetto di storia alquanto tradizionale come in Robin George Collingwood,

il fenomeno che sta avvenendo davanti ai suoi occhi. Un saggio sulla professione del giornalista, sostiene che la storia è la conoscenza di ciò che è accaduto mentre il giornalismo ha a che fare soprattutto con la comunicazione di ciò che è accaduto o accade.⁴¹ In questi termini, e in particolare nell'ambito dello spettacolo si potrebbe velocemente dismettere la questione in termini di differenza tra storia e divulgazione. Ma se il reporter si trova a comunicare qualcosa di cui non c'è ancora una storia allora il suo compito è duplice. La bontà della descrizione in quest'ultimo caso risiede tutta nella capacità di avere uno sguardo allenato e capace di carpire immagini significative anche se incomplete, ma anche di organizzare il materiale in modo che sia significativo nel contesto culturale in cui egli si muove. C'è il mestiere di analizzare i documenti e quello di produrli. Naturalmente ogni analisi diviene documento storico e in ogni documento contiene un punto di vista storico. Così come uno storico esperto saprà cogliere le ragioni e le specificità di ciò che sta accadendo in Siria, anche il reporter avrà rispetto agli avvenimenti consolidati del passato uno sguardo più allenato a cogliere elementi significativi. In altre parole le competenze coprono territori distinti, ma con ampie sovrapposizioni. Certo, nel caso del reporter, le competenze non si misurano nella esaustività dei documenti portati alla luce o nella capacità di utilizzarne di nuovi per infondere nuova luce sul fenomeno. Il reportage che non sarà dimenticato nel giro di una settimana sarà quello in cui si materializza un'immagine del mondo che si dimostri significativa e feconda nel dibattito politico (culturale). E che magari possa diventare un documento per lo studio storico. In altre parole, bisognerà essere uno storico che assume alcune metodologie del giornalismo.⁴²

Certo ogni storia è stata contemporanea e gli studiosi si sono sempre confrontati con eventi del loro presente. La *Drammaturgia d'Amburgo* di Lessing descrive i testi e le rappresentazioni nel teatro che l'autore dirigeva prima di diventare un documento storico. E le discussioni sui testi rappresentati rivelano una ricca competenza storica sul dramma e il teatro.

Gli studi teatrali hanno negli ultimi decenni sviluppato una rilevante area contemporanea. L'analisi del passato molto prossimo ha prodotto alcuni influenti studi degli ultimi anni (basta ricordare i già citati Fischer-Lichte, Lehmann e Mango) e

Il concetto della storia, trad. it Domenico Pesce, Fabbri, Milano 1966. L'originale inglese è una raccolta postuma del 1946.

⁴¹ Warren G. Bovée, *Discovering Journalism*, Greenwood Publishing Group, Westport 1999, p. 19.

⁴² Simili conclusioni sono quelle di Viktor Chagas che invece di assecondare l'ipotesi di fusione tra storia e giornalismo, ritiene che la produzione di documenti e fonti dirette, come le interviste, possa essere l'auspicabile segno di una metodologia storica ibrida. Cfr. Viktor Chagas, *Grassroots journalists, citizen historians: the interview as journalistic genre and history methodology*, «Oral History», 40, 2 (2012), pp. 59-68.

spesso le analisi tendono a estendere la propria validità anche su ciò che accade adesso, nel presente.

Credo che il saggio di Lavender intrecci il mestiere dello storico con quello del reporter e che ciò derivi proprio dall'attualità dell'oggetto osservato. Mentre la differenza tra coloro che trattano questioni di estetica e coloro che si occupano di storia non dipende dalla contemporaneità o meno degli elementi analizzati, la differenza tra l'investigatore di fenomeni del presente e lo studioso della storia passata dipende da essa. Basti in questa sede constatare una differenza evidente e suppongo comunemente condivisa: è molto probabile che in libreria troveremo un volume sulla parabola di Mussolini nello scaffale dedicato alla storia mentre un saggio sull'attuale Primo Ministro sarà collocato tra le inchieste giornalistiche. Come accade per alcune inchieste giornalistiche, anche il lavoro di Lavender intende fare una storia del presente: le funzioni dello storico (che osserva e inquadra con sguardo ampio) si fondono con quelle del reporter/critico che produce i propri documenti e investiga l'attualità cercando di far emergere trend significativi sul piano culturale. In qualità di storico dello spettacolo Lavender sa che è autorizzato a studiare Garrick anche non avendolo mai visto, come critico sente la necessità della presenza per individuare uno stile di performance in cui l'esperienza è il punto focale del progetto creativo.

Ciò a mio avviso spiega la singolare premessa del saggio, ma lascia anche affiorare due questioni. La prima riguarda l'affermazione di un evidente e condiviso ambito teatologico di studi documentali sul presente che adotta e riconosce strumenti quali la critica e il reportage. Mentre in Italia il contemporaneo, almeno fino a pochi decenni fa, era ancora frequentato in modo alterno, il mondo anglosassone è stato meno schivo. Si tratta di una questione di politica culturale che incrocia le strategie di sviluppo e ricerca delle accademie, e che merita, nel caso, una discussione interna alle associazioni e organizzazioni che di questo si occupano.

La seconda ha invece un carattere epistemologico e riguarda l'efficacia o meno degli strumenti d'indagine nello studio della performance contemporanea intermediale. Ritorniamo per un momento all'esempio dello storico e del reporter. Se per studiare la prima guerra mondiale ho bisogno di osservarla secondo i criteri che definivano i conflitti in quell'altezza storica, sarebbe errato per un reporter cercare di fotografare oggi scene di guerra selezionando solo soldati in divisa appartenenti a un esercito nazionale o solo quei conflitti in cui ci sia stata una dichiarazione di guerra tra stati.

Il volume di Lavender non è, e non vuole essere malgrado il titolo, un esaustivo discorso sul teatro dell'ultimo decennio, e lascia fuori molti esempi che pur potrebbero entrare a buon titolo nel suo panorama dell'impegno partecipativo (penso ad esempio alla istallazione *The Fact that Matter* di William Forsythe del 2009 in

cui la coreografia era realizzata dal pubblico che si muoveva nell'installazione).⁴³ Eppure dimostra anche come alcuni concetti ('performance' o 'postdrammatico') possano ridursi a parole d'ordine e quindi essere insufficienti o inadeguati se il reporter, seppure dotato di metodologie disciplinate, non possiede uno sguardo educato su categorie formate su un terreno interdisciplinare. In altre parole per comprendere il posizionamento teorico di elementi storicamente legati agli studi teatrali (spettacolo, attore, messa in scena) può essere utile guardare al di là di ciò che la storia (anche recente) ha riconosciuto come teatro. Sempre Vicentini scrive, a proposito della recitazione: «è evidente che la storia delle teoriche *non* è la storia della recitazione [...] la descrizione di ciò che gli attori dovrebbero fare sulla scena, offerta dalla trattatistica, non è certo la descrizione di quello che gli attori effettivamente fanno».⁴⁴ L'utilizzo di una griglia teorica è certamente utile per comprendere i fenomeni del presente, ma ciò non deve condurre a descrivere il teatro per quello che dovrebbe essere e osservarlo solo se è come dovrebbe essere. Il volume è un ottimo esempio di come il discorso sullo spettacolo contemporaneo possa avere l'ampiezza di sguardo che lo stesso oggetto teorico studiato dimostra di avere nella fenomenologia, senza per altro cadere nell'impressionismo o perdere di qualità scientifica. In altre parole se si studiano i fenomeni della drammaturgia e del teatro contemporanei tenendo gli occhi fissi sulle tavole di legno del palcoscenico c'è il rischio di vedere un panorama molto limitato, se non completamente errato. E in definitiva siamo propensi a ritenere che la sensibilità mostrata da Lavender non sia soltanto frutto dell'esperienza nel campo della ricerca con il gruppo di Intermediality in Theatre and Performance (all'interno dell'International Federation of Theatre Research), ma è anche formata nella pratica con la direzione di vari spettacoli della compagnia Lightwork.

Christopher Balme, ex presidente dell'IFTR ha posto qualche anno fa il problema in termini molto chiari. «Gli studi teatrali devono subire una revisione dei loro paradigmi fondamentali: al posto di una prospettiva centrata su una dottrina di specificità del medium, gli studi teatrali devono prendere in considerazione le teorie basate sulla nozione di intermedialità».⁴⁵

Dalle pagine di Lavender si evince come non sia possibile (o sarebbe al minimo limitato) sviluppare un discorso sul contemporaneo (e lo accennava lo stesso Lehmann nelle pagine finali del proprio famoso saggio) senza tener conto dell'orizzonte della creatività digitale e della conseguente intermedialità della produzione artistica e culturale. Sempre Balme aveva posto il problema nei termini di opposi-

⁴³ Johannes Birringer, *Dancing in the Museum*, «PAJ: A Journal of Performance and Art», 33, 3 (2011), pp. 44-52.

⁴⁴ Cfr. Claudio Vicentini, *È possibile la storia della recitazione?* cit., p. 10.

⁴⁵ Christopher Balme, *Intermediality: Rethinking the Relationship between Theatre and Media*, «The Wis. Zeitschrift der Gesellschaft für Theaterwissenschaft», 1 (2004), pp. 1-18, p. 2.

zione tra la ricerca di una pratica e di una estetica teatrale specifica (*medium-specificity*) e un orizzonte di analisi che si sviluppi sulla intermedialità dell'evento.⁴⁶ Nei termini posti da Balme sembrerebbe possibile riconoscere, nella teoria teatrale del Novecento, una tensione tra una matrice che potremmo definire 'essenzialista' (lo sguardo rivolto verso la specificità del media in cui il focus sono i termini specifici del teatro come media), e una seconda che diremmo 'costruttivista' (in cui l'evento dal vivo è osservato nella sua composizione molteplice di media diversi). Questo secondo modello intermediale propone indirettamente un'idea a-specifica dell'arte performativa. In questa prospettiva lo studio della performance teatrale non si costituirebbe come verifica o riconoscimento della pertinenza di un evento rispetto a una ontologia di elementi o a una estetica. Piuttosto osserverebbe le strutture formali, la semiologia e la creazione di senso nell'azione combinata (ma non altrimenti prescritta) di media diversi.

Vale a dire che non bisognerebbe misurare la qualità performativa o teatrale nelle produzioni tecno-ludiche di Blast Theory ma riconoscerne paradigmi culturali in atto (ad esempio quelli del digitale) assumendo come una evidenza storica che si tratta di un evento performativo. E inoltre bisogna essere in grado di riconoscere che quei paradigmi non sono attivi solo laddove esistano i fattori materiali che riconosciamo essenziali alla cultura digitale ma anche, ad esempio, negli allestimenti immersivi, di dreamthinkspeak in cui le tecnologie che reggono allestimento scenico dello spazio sono alquanto tradizionali.

Nel modo in cui Lavender assume questa prospettiva intermediale nell'analisi dei suoi teatri dell'impegno partecipativo è centrale l'esperienza del pubblico. E dunque le strutture formali e di senso hanno come scopo costruire il percorso affettivo degli spettatori. In questo senso il discorso sembra commentare la composizione drammatica piuttosto che illustrare il dispiegarsi dell'evento performativo. A partire dalla ipotesi di arco drammatico suggerita da Gustav Freytag nel XIX secolo, possiamo intendere il dramma (anche) come una specifica organizzazione dei materiali narrativi tale che il pubblico sia guidato in un percorso emotivo.⁴⁷ I manuali sul dramma, soprattutto in anni più recenti, dichiarano che la scrittura drammatica non concerne solo ciò che accade ai personaggi ma anche, e soprattutto, il modo in cui questi eventi producono stati emotivi nel pubblico: in altre parole

⁴⁶ Christopher Balme, *Intermediality* cit., pp. 1-18, p. 5. Balme scrive anche che «dal punto di vista della ricerca, è necessario esaminare più da vicino le estetiche dei diversi media in termini di convenzioni, vale a dire come pratiche storicamente emergenti del vedere, ascoltare, e comportarsi piuttosto che proprietà essenzializzate e determinate da fattori materiali», p. 16.

⁴⁷ L'originale tedesco è Gustav Freytag *Technik des Dramas*, pubblicato a Lipsia nel 1863; è disponibile una ristampa anastatica della traduzione inglese curata da Elias J. MacEwan, *Technique of the Drama*, Amsterdam, Freedonia Books, 2005. Per quanto riguarda il 'triangolo' e l'arco drammatico si veda il mio *Neodrammatico digitale. Scena multimediale e racconto interattivo*, Accademia University Press, Torino 2013, pp. 105 – 116.

l'arco drammatico è il progetto dell'esperienza emotiva del pubblico ed è realizzato mediante gli eventi rappresentati.⁴⁸ Crediamo che in questo senso il volume illustri e discuta una serie di performance ed eventi, in cui lo sguardo interdisciplinare consente a Lavender da un lato di operare una selezione che dimostra in se stessa la permeabilità della performance contemporanea all'estetica intermediale, e dall'altro di inserirsi in un discorso storico sull'evoluzione della drammaturgia. I paradigmi della cultura digitale, e gli avanzamenti delle tecnologie di comunicazione intervengono sul terreno della progettazione e della scrittura, facendo così apparire una nuova drammaturgia della partecipazione.⁴⁹

⁴⁸ Si veda per esempio: Yves Lavandier, *La dramaturgie*, Le Clown et l'Enfant, 1994, 1997, apparso in Italia con il titolo *L'ABC della drammaturgia*, 2 voll., Dino Audino Editore, Roma 2001; oppure il famoso manuale di sceneggiatura, Robert McKee, *Story. Substance, Structure, and the Principles of Screenwriting*, New York, HarperCollins, 1997 (la traduzione italiana è stata pubblicata da International Forum, Roma 2000).

⁴⁹ L'impatto degli sviluppi della tecnologia nella drammaturgia è stato oggetto di Arnold Aronson, *Technology and Dramaturgical Development: Five Observations*, «Theatre Research International», 24, 2 (1999), pp. 188–97. Nella quinta osservazione ipotizza le influenze delle tecnologie digitali sulla drammaturgia siano la sostituzione dei principi di causa ed effetto con quelli di prossimità e coincidenza (p. 195). Segnalo anche che le perplessità sugli esiti visibili espresse da Aronson sono a loro volte discusse da Fabrizio Crisafulli, *Digitale e matrice scenica: il teatro che genera "cinema"*, in Anna Barsotti e Carlo Titomanlio, *Teatro e media*, Felici Editore, Ghezzano 2012, pp. 279-298.